

Le « triomphal renversement » – le rapport entre esthétique et politique chez Mallarmé

par
Nikolaj Lübecker

Au début de ses mémoires, Edouard Dujardin, l'un des admirateurs les plus fervents de Stéphane Mallarmé, parle de « l'enseignement idéologique de Mallarmé » (Dujardin, 1936, p. 5). Aux célèbres *mardis de la rue de Rome*, le poète aurait présenté une idéologie cohérente : une théorie systématique du rapport entre la littérature et ce qu'il appelait la « contre-partie sociale » (O.c., 1945, p. 656). Dans son roman à clé, *Le soleil des morts*, Camille Maclair, un autre grand admirateur de Mallarmé, semble appuyer cette lecture : ici la figure du poète est liée à la « sociologie » (Maclair, 1979, p. 28). Et à lire les textes en prose de Mallarmé, il devient évident que le poète accordait à la notion de partage entre les domaines esthétique et social une importance primordiale.

L'étude de ce problème nécessite deux divisions de l'œuvre. La première est chronologique, puisqu'il faut préciser que seule la deuxième partie de l'œuvre mallarméenne témoigne d'un intérêt pour le domaine politique. En quelle année faire la division ? Selon la réponse traditionnelle, vers 1884-85. Cette réponse s'appuie sur trois événements. D'abord, 1885 est l'année de la mort de Victor Hugo. Une foule impressionnante – plus de deux millions de personnes selon certaines sources – assiste au transfert de sa dépouille au Panthéon, et témoigne ainsi (indirectement) de l'importance sociale de la littérature. Dès lors, inspiré par la disparition de Hugo, Mallarmé commence *Crise de Vers* – une réflexion sur le rapport entre esthétique et société. En outre, 1885 marque une étape importante dans l'histoire de la réception en France de Richard Wagner : après plusieurs tentatives malheureuses la musique de Wagner s'impose finalement à Paris, à Bayreuth les *Festspiele* triomphent et une bonne partie de la bour-

geoisie française n'hésite plus à se rendre en Allemagne pour y assister. Edouard Dujardin se trouve dans le cortège des pèlerins et en janvier 1885, il est aussi parmi les instigateurs de la toute nouvelle *Revue Wagnérienne*. Sept mois plus tard, Mallarmé y publiera sa critique de l'esthétique wagnérienne : *Richard Wagner – Rêverie d'un poète français*. Tout comme la mort de Hugo, le wagnérisme montre que l'art avait une importance sociale aujourd'hui difficilement imaginable. Les deux événements poussent Mallarmé à une réflexion sur le rapport entre l'esthétique et sa contrepartie sociale – non seulement dans les textes en prose rassemblés sous le titre *Divagations*, mais aussi dans un autre projet de cette période : les *Notes en vue du Livre*¹. Enfin, on peut citer un troisième événement qui concerne plus spécifiquement Mallarmé : au printemps 1884, son nom cesse d'être un secret réservé aux 'happy few'. La renommée – plutôt celle du nom que celle de l'œuvre – est due à Verlaine, qui inclut Mallarmé parmi ses *Poètes maudits* (1883-84), et surtout à Huysmans, qui, dans *A rebours* (1884), réserve un chapitre entier à l'éloge – certes, ambigu – de l'œuvre mallarméenne. A partir de 1884, Mallarmé devient donc une figure parisienne et avec la renommée, il lui est difficile de rester indifférent aux questions sociales.

Cependant, comme nous allons le voir, cette datation traditionnelle pêche par inadvertance. Dix ans plus tôt, Mallarmé s'était déjà engagé dans un débat sur le rapport entre politique et art à travers deux articles sur Edouard Manet et ce que l'on appelait alors 'le scandale de la peinture impressionniste' : *Le Jury de Peinture pour 1874 et M. Manet* (1874) et *The Impressionists and Edouard Manet* (1876). Il est vrai que ces articles sont loin d'être au centre du débat général sur l'impressionnisme – selon C.P. Barbier ils ont été publiés « sans éveiller à l'époque le moindre écho » (*Documents*, p. 61) – mais cela n'enlève rien au fait qu'au milieu des années 1870 Mallarmé tente une première systématisation du rapport entre société et esthétique. Disons donc qu'un intérêt pour les questions politiques se manifeste chez lui au milieu des années 1870, dans un débat spécifique où le poète défend son meilleur ami, et qu'à partir de 1885, il y a lieu de parler d'« une certaine hantise politique de Mallarmé » (Lacoue-Labarthe, 1991, p. 122).

La deuxième coupure à faire avant l'étude du partage entre les domaines littéraire et politique chez Mallarmé n'est pas chronologique, mais esthétique. On peut étudier le partage de différentes manières – par exemple, en se référant aux passages où Mallarmé réagit explicitement aux événements sociaux et politiques. Ces passages existent, et ils ont déjà retenu l'attention de la critique. On pourrait ainsi analyser le texte, très critique, de Mallarmé sur l'affaire du Panama (*Faits-Divers*) ; on pourrait s'intéres-

ser à son rapport à l'anarchisme (sa déposition lors du procès Fénéon, la dernière partie de la *Musique et les Lettres*, les remarques souvent ambiguës dans les interviews et les enquêtes, etc.) ; ou encore comparer sa lettre de soutien à Emile Zola au moment de l'affaire Dreyfus avec son vote en faveur de Boulanger au milieu des années 1880. Bref, la biographie et la bibliographie de Mallarmé permettent une étude des quelques prises de position pas toujours prévisibles sur les événements enregistrés par l'histoire politique. Telle ne sera pas – au moins, pas en priorité – la méthode employée ici, car il nous semble indéniable que l'essentiel de son engagement se trouve ailleurs. Nous nous appliquerons plutôt à montrer comment l'esthétique mallarméenne, en sa totalité, relève d'une analyse du rapport entre littérature et société. Comme nous allons le voir, Mallarmé ne recommande pas un engagement direct dans les événements politico-historiques. Au contraire, pour permettre à l'esthétique de jouer le rôle politique qui lui revient, il faut qu'elle se concentre sur ce qui lui est propre. C'est ensuite seulement que les politiciens doivent se laisser guider par les intuitions et les découvertes des poètes. Dans ses *Poésies II*, Lautréamont avance une idée comparable :

La mission de la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événements de la politique, à la manière dont on gouverne un peuple, ne fait pas allusion aux périodes historiques, aux coups d'Etat, aux régicides, aux intrigues des cours. (...) Elle découvre les lois qui font vivre la politique théorique, la paix universelle, les réfutations de Machiavel, les cornets dont se composent les ouvrages de Proudhon, la psychologie de l'humanité. Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu. Son œuvre est le code des diplomates, des législateurs, des instructeurs de la jeunesse. (Lautréamont, 1990, p. 348)

Notre souci sera de déterminer le *code* de la poésie mallarméenne. Pour répondre à cette exigence, il faut commencer par l'analyse sociale que le poète livre dans nombre de ses *Divagations*.

L'époque selon Mallarmé

Prenons *L'Action restreinte*. Dans ce texte, Mallarmé compare d'abord « l'époque » (O.c., p. 371) avec un tunnel « rampant sous la cité avant la gare ». Ensuite, il imagine le terminus du voyage souterrain : « l'édifice de haut verre essuyé d'un vol de la Justice » (O.c., p. 372). Les métaphores s'inspirent de l'impressionnante voisine de Mallarmé, la Gare Saint-Lazare. Cette gare se distinguait par deux particularités : un tunnel long de 110 mètres, et un hall d'arrivée avec une toiture en verre suspendue à 40 mètres de hauteur sans l'appui de piliers – record mondial à l'époque !

Mallarmé s' imagine donc que *l'époque* mènera à un terminus triomphal. Mais plutôt que de rêver du futur, il insiste sur le présent :

... il n'est pas de Présent, non – un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute – de tout. Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde un futur ou les deux se remmèlent perplexement en vue de masquer l'écart. (O.c., p. 372)

Le présent n'existe donc pas. On ne trouve que les restes d'un passé désuet et les signes d'un futur inachevé. Le présent est un « écart », ou, comme il le dit plus loin dans le même paragraphe, un « quotidien néant » (ibid.). Il n'existe aucun point d'orientation, rien qui parvienne à fonder la situation, à lui donner une consistance. La foule se trompe en croyant son existence fondée, et cette erreur se construit selon deux logiques : ou bien on ferme les yeux sur le caractère infondé de la situation (« désertant »), ou bien on s'approprie un fondement, qui, en réalité, n'est que simulacre (« usurpant »). Aucune de ces méthodes ne parvient à masquer le fait que la société traverse une période de crise.

Cette analyse sera développée et affinée dans plusieurs textes mallarméens. Ainsi, il est bien connu que Mallarmé divise la crise en trois composants : une crise sociale, une crise idéale (ou religieuse) et une crise de vers. Dans chacun de ces trois domaines, il constate l'effondrement des anciennes structures et l'incapacité des nouvelles à prendre leur place. Mais Mallarmé n'est pas le premier à décrire *l'époque* comme un moment transitoire et chaotique. Par exemple, le diagnostic se trouve dans le célèbre essai sur *La réforme intellectuelle et morale de la France* (1870) d'Ernest Renan. Ici, Renan conclut son analyse du déracinement social par une métaphore qui compte parmi les préférées de Mallarmé : « le vrai moyen de relever notre pauvre pays, c'est de lui montrer *l'abîme* où il est » (Renan, 1990, p. 121, nous soulignons). Et pour la crise esthétique, le *Salon de 1846* de Charles Baudelaire avait déjà proposé une description détaillée de la situation où une tradition esthétique touche à sa fin sans qu'une nouvelle parvienne à s'imposer. Dans le chapitre sur *Des écoles et des ouvriers*, Baudelaire étudie le difficile équilibre entre liberté et anarchie qui marque la fin du règne romantique. D'abord, il nous invite à « compare[r] l'époque présente aux époques passées » (Baudelaire, 1976, p. 490). D'un côté, un art digne et majestueux qui force le respect : « la grande tradition » (ibid., p. 491). De l'autre, l'« absence complète d'unité » (ibid.) et « le chaos d'une liberté épuisante et stérile » (ibid., p. 492). Sachant qu'on ne peut revenir en arrière, Baudelaire conclut « ...que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite » (ibid., p. 493). En 1846, la

peinture se trouve donc dans un abîme – elle traverse ce que Mallarmé appelle une période d'« interrègne » (O.c., p. 664).

Cependant, voilà l'essentiel : Mallarmé considère cette crise tout autrement que ses aînés. Renan et Baudelaire s'inquiètent devant la crise, tandis que Mallarmé semble presque applaudir à l'absence d'unité structurante. Quand Baudelaire parle d'une « liberté épuisante et stérile », *Crise de vers* loue l'« exquise crise, fondamentale » (O.c., p. 360) et la « haute liberté » (O.c., p. 363) qui en résulte. Dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam figure l'expression « crise merveilleuse » (O.c., p. 481), et *Conflit* témoigne également du goût mallarméen pour la crise : « J'aime assister, en paix, à la crise et qu'elle se réclame de quelqu'un » (O.c., p. 358). Mais nulle part cet enthousiasme pour la crise n'est plus évident que dans une *Enquête sur la crise morale* :

Il me paraît fort heureux que nous soyons (...) paraît-il, dans un état de crise morale : autrement, certes, nous ne serions pas, du tout. Une crise est la santé, autant que le mal ; éclat, avec quelque souffrance, toujours, pour s'imprimer profondément. (juin 1896, *Correspondance*, p. 628)

Ici Mallarmé donne au mot *crise* sa signification maximale : être, c'est être en état de crise. Nous tremblons donc nous sommes – car le tremblement permet de *s'imprimer* profondément, d'aller « au fond des choses » (O.c., p. 434). Contrairement à Baudelaire et Renan, Mallarmé ne considère donc pas la crise comme un état à surmonter. Elle est non seulement incontournable, mais, de plus, riche en possibilités – il s'agit d'un moment problématique (« avec quelque souffrance ») et privilégié (« éclat »). C'est pourquoi les questions à poser devant l'œuvre mallarméenne ne sont pas celles de Baudelaire et de Renan : Comment sortir de l'abîme ? Que faire pour 'remplir' le quotidien néant ? – mais plutôt : Pourquoi cet enthousiasme pour la crise ? Que rend-elle possible ?

L'impressionnisme, un art représentatif

De vingt ans plus jeune que Baudelaire, Mallarmé a vu qu'il est possible de créer un art nouveau dans cette situation que son ancien maître qualifiait d'anarchie stérile. Dans un article sur l'impressionnisme, destiné à un public anglais, Mallarmé décrit cette « heure critique » (*Documents*, p. 84, nous traduisons) pendant laquelle s'opère la transition entre la tradition romantique et la peinture moderne. Le texte souligne le caractère fécond de l'heure critique.

Selon Mallarmé, les peintres romantiques étaient des « rêveurs » et des « visionnaires » (ibid.) qui regardaient le monde avec les yeux des Dieux ou des Rois. Leur art était plus majestueux, plus riche, plus intense – mais aussi plus conventionnel que celui des impressionnistes. Le peuple l'ac-

cueillait comme l'on accepte les dogmes d'une autorité religieuse ou les décisions d'un régent tout-puissant. Les impressionnistes, par contre, proposent un monde que le public reconnaît immédiatement comme sien : c'est un art « démocratique » (ibid.) dans lequel l'artiste n'est plus un « prophète » (ibid.), mais un « travailleur moderne » permettant à la foule de « voir avec ses propres yeux » (ibid.). Les richesses majestueuses et imposantes du romantisme ont été remplacées par des vérités d'un « charme enfantin » (ibid.). Cette évolution marque aussi la naissance d'une forme de réalisme : les impressionnistes se libèrent de la tradition et, grâce au travail sans conventions de leurs mains et de leurs yeux, proposent une nouvelle ouverture au monde. Dans sa monographie sur Manet, Georges Bataille résume succinctement cette révolte contre la grande tradition :

J'insiste sur un point fondamental : ce grand monument didactique – château, église, temple ou palais – qu'innombrablement le passé fit et refit, ce monument parlant et proclamant l'autorité – qui courbait la foule entière, le moment vint où il perdit le sens qui le fondait ; il se disloqua : son langage devint à la fin l'éloquence prétentieuse, dont la foule, autrefois soumise, se détourna.

Manet se détourna dès l'abord. (Bataille, 1994, p. 28)

Insistons, nous aussi, sur un point fondamental : l'analyse mallarméenne surprend par sa volonté de lier une révolution esthétique à une évolution politique. Dans un passage clé de son texte, Mallarmé mentionne le fait social qui « hon[ore] la République Française à la fin du 19^{ème} siècle » – à savoir : « la participation d'un peuple auparavant ignoré dans la vie politique » (*Documents*, p. 84)). Il estime que l'impressionnisme constitue la réponse esthétique à cette évolution politique. Politiquement et esthétiquement, les idées nobles et majestueuses (le romantisme, le royalisme) ont été remplacées par des idées démocratiques (l'impressionnisme, la république). C'est pourquoi l'impressionnisme est « l'art représentatif d'une période qui ne peut s'isoler de la politique et de l'industrie également représentatives » (ibid., p. 85). Et il faut prendre l'adjectif dans le même sens que dans 'démocratie représentative' : les peintres impressionnistes sont « directement en communion avec le sentiment de leur temps », leur art est celui de sujets souscrivant à l'idéal du « suffrage universel » (ibid.). Mais pourquoi cet art moderne est-il représentatif et démocratique ?

Contrairement aux romantiques, les impressionnistes ne cherchent pas à jouer le rôle de médiateurs entre une vérité immuable de nature religieuse et un peuple voulant accéder à ce monde vénérable. Ils ne croient plus à la vérité des peintres romantiques, mais proposent d'établir une

communication entre la foule et ... – la foule. Autrement dit : ils permettent à la foule de *se retrouver* grâce aux œuvres d'art ; ils cherchent à révéler l'intime de l'homme moderne à ... l'homme moderne. Mallarmé a déjà présenté cette idée deux ans auparavant dans son article sur *Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet* : « Dès que certaines tendances, latentes jusqu'alors dans le public ont trouvé, chez un peintre, leur expression artistique, ou leur beauté, il faut que celui-là fasse connaissance de celui-ci » (O.c., p. 699). Manet est ce peintre qui permet au public de retrouver « certaines tendances, latentes ». C'est pourquoi, il est dérisoire que le jury de 1874 refuse ses œuvres pour le salon : de toute manière, le peintre continuera ses recherches et dans quelques années cette œuvre « accumulée » ne manquera pas d'éclater d'une manière qui ne sera alors que plus spectaculaire :

La foule, à qui l'on ne cèle rien, *vu que tout émane d'elle*, se reconnaîtra, une autre fois, dans l'œuvre accumulée et survivante : et son détachement des choses passées n'en sera cette fois, que plus absolu. (O.c., p. 700, nous soulignons).

Voilà pourquoi la peinture impressionniste est démocratique : elle établit une communication entre le peuple et ses « tendances, latentes » ; entre la foule et la vérité qui « émane d'elle ». Elle profite de la « crise idéale » pour s'affranchir de l'emprise de la religion et permettre à la foule de « se percevoir, simple, infiniment sur la terre » (O.c., p. 405). L'impressionnisme est un art visant la reconquête d'un monde secret par-delà les multiples conventions qui avaient fossilisé la peinture.

Jusqu'à sa mort, Mallarmé développera cette idée d'un art capable d'instaurer une communication entre la foule et ses « tendances, latentes ». Il ne cessera de souligner que les moments de crise permettent à l'homme d'aller « au fond des choses » (op. cit.) en vue d'« avérer qu'on est bien là où l'on doit être » (O.c., p. 481). De plus, il essaiera de tirer les conséquences sociales (ou politiques) de cet art de communion. Mais quelles sont ces « tendances, latentes » ? Et comment comprendre leur rapport à la démocratie ?

Le sacrifice (I) : dimension existentielle

En 1893, presque vingt ans plus tard, Mallarmé s'enthousiasme devant la Loïe Fuller, une danseuse de cabaret venue des Etats-Unis avec un spectacle qu'elle avait elle-même inventé : éclairée par des lumières de couleurs changeantes, vêtue d'étoffes légères, elle se produisait aux Folies-Bergère avec une danse de voiles évoquant des papillons, des écumes, des lys, etc.

Un passage vers la fin de *l'Autre étude de danse – les fonds dans le ballet* (O.c., pp. 308-09), nous donne la lecture mallarméenne de cet art enchanteur.

Selon Mallarmé, le mérite de la Loïe est d'abord de transformer la scène. « Au lever du rideau », on trouve « une salle de gala » : un public impatient attend devant une scénographie soigneusement élaborée. Ensuite, la Loïe apparaît. Dès son entrée, elle commence à planer au-dessus de la scène, à éviter « le plancher ». Peu à peu, la scène acquiert « une virginité de site » se libérant de cette « imbécillité » que constitue « la traditionnelle plantation de décors permanents ou stables ». Ainsi, la danseuse abolit une scénographie pour laquelle Mallarmé ne cache pas son mépris ; elle efface cet « ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes » (O.c., p. 647) dont parle *La musique et les lettres*. Vers la fin du passage, le processus de transformation va encore plus loin : grâce au ballet une « scène libre, au gré de fictions (...) devient le très pur résultat ». La Loïe a su « institu[er] un lieu ».

Cette transformation grâce à laquelle la scène devient un lieu de liberté dépend de deux facultés intimement liées chez la danseuse. En premier lieu, elle est capable de dynamiser la scène. Grâce à sa danse, la légèreté de son costume, la musique et la lumière, elle se transforme en un « tourbillon », qui soulève et vivifie la scène. Cependant, il ne s'agit pas seulement de dynamiser ce qui existe déjà, mais aussi d'en provoquer l'éclatement – autrement dit : d'*apporter du rien*. La Loïe donne à la scène « une virginité de site pas songé », par sa danse elle crée « l'atmosphère ou rien » (la conjonction marque ici une équivalence, non une alternative). Et grâce à cet apport du « rien », « la scène libre (...) devient le très pur résultat ». Ajoutons que cette description de la danseuse répond parfaitement à celle que Mallarmé propose de « la théorie de plein air » dans *The Impressionists and Edouard Manet* (Documents, pp. 73-75). Par conséquent, on peut considérer la danseuse américaine comme l'incarnation d'un pinceau impressionniste : elle apporte de l'air et du blanc afin d'instaurer ce jeu que les deux textes appellent « le sortilège » de l'art (Documents, p. 75, O.c., p. 309). Mais quelle est la visée de ce sortilège ?

La danseuse ne se borne pas à ce premier jeu sur le rien et la création du Lieu qui en résulte. En réalité, la scène libre ne constitue qu'une première étape avant le moment triomphal du spectacle. Celui-ci résulte d'une confrontation encore plus radicale avec le rien :

Ainsi ce dégagement multiple autour d'une nudité [la figure de la Loïe], grand des contradictoires vols où celle-ci l'ordonne, orageux, planant l'y magnifie jusqu'à la dissoudre : centrale, car tout obéit à une impulsion fugace en tourbillons, elle résume, par le vouloir aux extrémités éperdu de

chaque aile et darde sa statuette, stricte, debout – morte de l'effort à condenser hors d'une libération presque d'elle des sursautements attardés décoratifs de cieus, de mer, de soirs, de parfum et d'écume. (*O.c.*, p. 309)

La disparition de la danseuse elle-même marque donc la dernière étape dans le processus de transformation. La Loïe ne se contente pas de vivifier le décor, ou d'abolir la scène – en dernier lieu elle ira jusqu'à se dissoudre elle-même. A la fin du spectacle, la danseuse est complètement « morte de l'effort », et c'est à ce moment seulement que le processus aboutit : elle explose – dans un feu d'artifice, des fictions font irruption (« des sursautements ») pour illuminer et orner les cieus et la salle.²

Cette lecture de la danse – « rite » (*O.c.*, p. 295) et « sacre » (*O.c.*, p. 296) – introduit donc un thème important de l'œuvre mallarméenne : le sacrifice. Evidemment le sacrifice de la danseuse est de nature symbolique, néanmoins il ressemble beaucoup aux sacrifices traditionnels décrits par Marcel Mauss et Henri Hubert dans leur célèbre *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* publié six ans plus tard.³

L'accord fondamental entre Mallarmé et les anthropologues porte sur le sacrifice comme processus de communication. Mauss et Hubert définissent ainsi le sacrifice : « *Ce procédé consiste à établir une communication entre le monde sacré et le monde profane par l'intermédiaire d'une chose détruite au cours de la cérémonie* » (Mauss & Hubert, 1968, p. 302, les auteurs soulignent). Dans le texte mallarméen, la danseuse constitue précisément cette « chose détruite » qui permet d'instaurer un contact entre le monde immédiat, celui des spectateurs, et un monde plus riche où se trouvent les « tendances, latentes » grâce auxquelles on peut « avérer qu'on est bien là où l'on doit être » (op. cit.).

Le texte de Mallarmé présente aussi un autre élément important de ce que Hubert et Mauss appellent « le schème du sacrifice » (Mauss & Hubert, 1968, p. 212) : la réduction de la distance entre le public (« les sacrificants ») et la victime. Dans le sacrifice, il est essentiel qu'une identification avec la victime ait lieu. Les anthropologues expliquent : « Grâce à [la victime], tous les êtres qui se rencontrent au sacrifice, s'y unissent. Toutes les forces qui y concourent se confondent » (ibid., p. 250). En parlant du théâtre, Mallarmé a souvent insisté sur l'importance d'une identification. Dans *Catholicisme*, par exemple, il envisage des « fêtes futures » (*O.c.*, p. 392) dont « nous ne demeurons des témoins : mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros » (*O.c.*, p. 393) ; et dans ses *Notes en vue du Livre*, il compte clairement – si l'on ose employer un tel adjectif pour un fragment aussi hermétique – sur le concours du public pendant les séances. La participation est nécessaire pour établir la communication à laquelle le sacrifice aspire : « Toute émo-

tion sort de vous, élargit un milieu ; ou sur vous fond et l'incorpore » (O.c., p. 309). Mais cette citation, tirée du texte sur la Loïe Fuller, accuse aussi la différence essentielle entre le sacrifice mallarméen et celui dont parlent Mauss et Hubert : chez Mallarmé – nous l'avons déjà constaté dans le texte sur *Le Jury de Peinture*... – il ne s'agit pas de communiquer avec le monde des dieux ou des esprits, *toute émotion* émane du public. Le sacrifice mallarméen propose donc une ouverture à l'immanence de l'homme, à son secret latent. Cela ne signifie pas que le public se confronte à un monde familier – non, la 'mort' de la danseuse ouvre vers un monde auquel le public n'a que rarement accès, et, suite à cette confrontation, des fictions se répandent sur le ciel.

Autre étude de danse – les fonds dans le ballet présente ainsi une double insistance sur le rôle du rien dans le processus artistique. D'abord, le rien sert à dynamiser et à vivifier la scène : tel un peintre impressionniste, Fuller apporte de l'air et du rien en vue d'une abolition de l'imbécile décor. A partir de ce que Mallarmé peut maintenant appeler la « mobilité chorégraphique » (O.c., p. 309), elle donne ensuite au jeu sur le rien un nouveau degré de complexité : grâce au sacrifice, elle ouvre vers le monde abritant le plus intime de notre être : « le pur de nous-mêmes » (O.c., p. 334). A ce moment, il est question de notre rapport à la mort : nous vivons la mort par procuration, afin d'arriver au moment triomphal, où la distance entre la vie et la mort se réduit au minimum. Autant que possible, le sujet se fait objet pour s'introduire dans l'univers et finalement satisfaire le désir de « se percevoir, simple, infiniment sur la terre » (op. cit.).⁴

Ce rêve obscur d'une intimité avec l'univers, Mallarmé l'a formulé de manière limpide dans l'un des plus beaux vers de son œuvre : « Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine » (O.c., p. 71). Mais, si Verlaine – dans ce *Tombeau* – est parvenu à s'introduire dans l'immanence du monde, c'est au prix d'une mort bien réelle. Pour tout être vivant la fusion avec l'immanence demeure impossible. Néanmoins, grâce à l'art (ici : la mise en scène du sacrifice symbolique) nous pouvons imiter Verlaine et presque satisfaire le rêve d'une intimité totale avec l'univers. La fusion ne sera pas complète, mais l'illusion de complétude peut être extatique : à des « moments de foudre », nous pouvons, comme Villiers de l'Isle-Adam et la Loïe Fuller, nous approcher « de qui ne doit pas être ; (...) celui que nul n'atteint en soi » (O.c., p. 495).⁵

Il est difficile de s'imaginer une confrontation plus radicale avec le rien. La danse de la Loïe propose la mise en scène d'une « crise merveilleuse » – en s'identifiant avec la danseuse, le spectateur aura la possibilité d'aller « au fond des choses », sans risquer sa vie dans l'abîme.

Revenons maintenant à la différence entre la conception mallarméenne de la crise et celle de ses aînés. Renan et Baudelaire cherchaient un fondement pour lutter contre le déracinement. Mallarmé, lui, propose de maintenir le rien, de laisser ouverte la situation et d'en profiter pour créer les fictions qui permettent au public de se retrouver « simple, infiniment sur la terre ». Plus précisément : qu'on le veuille ou non, le rien est bien là, il faut assumer cette condition et ensuite agir en accord avec elle. Cette tâche est difficile, Mallarmé l'a déjà constaté au niveau personnel, quand il traversait sa fameuse crise métaphysique à la fin des années 1860. En 1866, dans une lettre à Cazalis, il annonçait que l'artiste devait proclamer ses glorieux mensonges « devant le Rien qui est la vérité » (28 avril 1866, *Correspondance*, p. 298). A cette époque, le ton était encore désenchanté – Mallarmé avait découvert le caractère indépassable du Rien et il envisageait alors de « chant[er] en désespéré » (ibid.). Les mensonges (ou la fiction) et le rien constituaient un couple antinomique. Plus tard, le ton devient moins tragique et moins héroïque. Dans un passage souvent cité de *La musique et les lettres* (1894) le *rien* n'est plus à refouler avec des fictions-mensonges, maintenant il est le moteur du mécanisme littéraire (cf. *O.c.*, p. 647). Le rapport entre le rien et la fiction n'est donc plus d'opposition, au contraire, le rien est devenu le fondement même de la fiction : puisqu'il n'y a plus de vérité immuable, il revient à la fiction de construire les cohérences capables de nous soutenir dans la crise. Le rien constitue une chance pour la fiction – sans lui la fiction ne serait que l'imitation d'un ordre préconçu. Autrement dit : le rien est notre chance, grâce à lui, nous avons la possibilité de reconquérir un monde que nous avons confié aux dieux.

Le sacrifice (II) : dimension sociale

Le sacrifice n'est pas seulement propice à souligner le rôle important du *rien* dans la poétique mallarméenne. Si nous l'avons étudié ici, c'est aussi parce qu'il possède un autre trait distinctif : le sacrifice est une activité sociale. Le rapport entre son versant existentiel et son versant social se trouve au centre de l'article sur Wagner.

Vers la fin de *Richard Wagner – Réverie d'un poète français* (*O.c.*, pp. 545-46), nous trouvons un autre sacrifice. Ici Mallarmé décrit l'échange entre ce qui s'appelle maintenant « le Type » et le public. Au niveau structural, « le Type » occupe la même position que la Loïe Fuller, mais il est moins facile de déterminer son degré d'incarnation. « Le Type » est un « Saint des Saints mais mental » se logeant dans « le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ». Mais il est aussi une « incarnation » qui disparaît dans la foudre pour ouvrir à « la Figure que Nul n'est ». En reprenant les mots de

Mauss et Hubert, disons qu'il est le « foyer d'énergie » (Mauss et Hubert, 1968, p. 303) où s'établit la communication entre le public et « la Figure que Nul n'est ». Cette dernière notion peut évidemment se lire comme une nouvelle métaphore de ce niveau que Mallarmé décrivait comme « celui que nul n'atteint en soi » ou les « tendances, latentes » – niveau dont nous avons pu constater le lien intime avec la mort.

Jusqu'ici la description correspond donc parfaitement à celle que Mallarmé donnera huit ans plus tard dans son texte sur la Loïe Fuller. Mais dans l'article sur Wagner la description du sacrifice se termine sur une conclusion duale reliant la dimension existentielle du sacrifice avec sa dimension sociale :

L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves.

Ainsi le Mystère.

La Cité, qui donna, pour l'expérience sacrée un théâtre, imprime à la terre le sceau universel. (O.c., p. 545)⁶

D'abord, Mallarmé résume : le sacrifice propose un échange entre un individu concret (l'« authentique séjour terrestre ») et cette vérité dont fait également partie la Figure que Nul n'est (« L'Homme »). Ensuite, cette communication entre l'individu et ses tendances latentes trouve un nom : « Mystère ». Mais l'essentiel se trouve dans la troisième phrase où l'on voit que le Mystère comporte aussi un versant collectif ou social. Ici, Mallarmé remplace l'individu par le théâtre, et « L'Homme » par un autre concept général, la Cité, dont la majuscule indique qu'il s'agit de quelque chose comme 'la cité en sa vérité' – ou : 'la véritable structure sociale'. Ainsi, le deuxième échange se fait entre le théâtre et la structure sociale idéale. A des moments privilégiés, la structure sociale idéale visite le théâtre de la même manière que la vérité de l'homme apparaît dans l'individu. Les législateurs désireux de faire cette construction sociale doivent donc scruter le processus d'échange ayant lieu au théâtre.

(Une précision : puisque les deux échanges s'inspirent du sacrifice, il n'est guère étonnant que le texte parle du « Mystère » en termes d'« expérience sacrée ». Cependant, une fois ces mots écrits, Mallarmé se hâte de préciser qu'en dépit de son caractère sacré, les dieux ne jouent aucun rôle dans le processus. C'est précisément ici que se situe le principal de sa dissension avec Wagner : le poète ne cherche pas à fonder un culte religieux, mais uniquement à « synthétise[r] (...) les délicatesses et les magnificences, immortelles, innées, qui sont à l'insu de tous dans le concours d'une muette assistance » (ibid.).)

Mallarmé ne se limite donc pas à décrire et à systématiser un processus de communication existentielle, il cherche aussi à tirer les conséquences sociales de cet échange tout en se distanciant d'une société célébrant un dieu transcendant. Il ne s'agit pas d'établir une structure sociale reposant sur des valeurs transcendantes, mais plutôt d'ouvrir vers ce niveau latent que Mallarmé circonscrit en accumulant les métaphores. Selon le texte sur Wagner, la société idéale doit se fonder sur cette ouverture vers le « rien » que l'on trouve, par exemple, au théâtre. Mallarmé le dit explicitement quand il célèbre un concept clé de la construction sociale par la quatrième majuscule en sept lignes (après Homme, Mystère et Cité) : « ...j'atteste la Justice qui ne peut que régner là ! » – à savoir : dans le Mystère, dans la communication entre l'homme et sa « centrale pureté » (7 août 1891, Mallarmé, 1998, p. 806).

Avec la réapparition de la « Justice », nous avons traversé le tunnel (*l'époque*) de *L'action restreinte* et sommes arrivés au terminus triomphant : « l'édifice de haut verre essuyé d'un vol de la Justice » (op. cit.). Nous avons vu que la fiction peut ouvrir à l'intime de notre constitution d'une manière qui permet d'obtenir une confirmation existentielle sans risquer la vie dans l'abîme. Nous avons également vu que cette idée est d'une importance sociale : le niveau latent que nous avons tous en commun doit se trouver à la base de toute construction sociale se voulant juste. Autrement dit : puisque, la fiction et la politique (démocratique) cherchent l'une et l'autre à re-présenter l'homme (ou le citoyen) dans sa vérité, elles doivent toutes deux travailler à partir du même niveau existentiel. L'esthétique et la politique sont ainsi des disciplines voisines : « il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique » (*O.c.*, p. 399). La première concerne la représentation individuelle, la deuxième la représentation de la collectivité – mais toutes les deux cherchent à faire en sorte que l'homme se retrouve chez lui « infiniment sur la terre » (op. cit.).

Il importe de préciser cette idée d'une politique de « tendances, latentes ». Comme nous avons pu le constater, les « magnificences » à partir desquelles le poète et le politicien travaillent ne sont pas des essences immuables, mais plutôt une ouverture vers « la Figure que Nul n'est ». La communauté dont parle Mallarmé mérite donc le nom de *communauté négative*. Mallarmé ne s'appuie pas sur ce que nous avons tous en commun, il cherche plutôt à construire à partir de ce que personne ne peut posséder. Nous devons établir les cohérences les plus solides qui soient à partir d'un inaccessible. Le poète est celui dont l'activité consiste à « s'appuyer sur les inconstances » (Paul Celan). En principe, le politicien devait

faire de même : inventer les cohérences permettant au plus grand nombre de se retrouver, sans pour autant oublier le caractère infondé de ces cohérences. Malheureusement, les politiciens oublient. La politique est presque toujours une fiction qui s'ignore. Quand les législateurs oublient l'ouverture au « central rien » (*O.c.*, p. 402), les sociétés se fossilisent et deviennent « des nécropoles » (*O.c.*, p. 653). En réalité, les institutions de la construction sociale ne sont que des « emblèmes » (*ibid.*), elles ne reposent sur aucun sol et sont donc à réinventer – incessamment :

Un grand dommage a été causé à l'association terrestre, séculairement de lui indiquer le mirage brutal, la cité, ses gouvernements, le code autrement que comme emblèmes. (Ibid.)

La pensée communautaire de Mallarmé insiste donc sur un ir-représentable commun. Elle propose l'exposition d'un « néant central » (*O.c.*, p. 499) qui nous rappellera le caractère infondé de notre existence et de la construction sociale. C'est pourquoi « le vol de la Justice » consisterait à essayer une construction en verre, dont la particularité serait de faire écran (dans le double sens de *protéger* et de *montrer*) à l'embouchure d'un tunnel.

Le triomphal renversement

« Tout se résume dans l'Esthétique et l'Economie politique » (*O.c.*, p. 656), mais il reste encore à préciser le rapport entre ces deux activités. L'art est-il une parmi plusieurs manières de profiter du « central rien » ? Fonctionne-t-il comme la politique ou l'économie ? Non ! Selon le poète, la fiction est l'unique manière d'ouvrir au rien. Ainsi dans *Solennité* (1887), où Mallarmé explique :

... ce spirituellement et magnifiquement illuminé fond d'extase, c'est bien le pur de nous-mêmes par nous porté, toujours prêt à jaillir à l'occasion qui dans l'existence ou hors l'art fait toujours défaut. (*O.c.*, p. 334)

Mallarmé propose ici deux nouvelles métaphores (« fond d'extase » et « le pur de nous-mêmes »), mais il parle toujours de cette instance intime, qui ne se laisse entrapercevoir que dans des situations extrêmes. Ce fond d'extase n'apparaît que dans l'art, l'existence, par contre, fait toujours défaut. Il y a donc un monopole des poètes (ou plus généralement, des *fictionnalistes*) : seule la fiction peut ouvrir à l'intime de notre constitution, et c'est pourquoi elle fait figure d'exemple à la politique, à l'économie et à toute autre recherche intellectuelle. Terminons sur deux conséquences de ce monopole : d'un côté, il devient impératif de garantir au public (y compris les législateurs) un accès à l'art ; de l'autre, il faut que les artistes prennent au sérieux leurs responsabilités.

Compte tenu de la première conséquence, il n'est guère surprenant que les passages les plus indignés de l'œuvre mallarméenne concernent les situations où des instances malveillantes empêchent les citoyens de bénéficier du travail des *fictionnalistes*. L'article sur le *Jury de la Peinture du 1874* est un de ces textes engagés. En 1874, l'accès à la peinture de Manet était bloqué par une petite *mafia* que le poète qualifiait de « retardataires de toutes les écoles » (*O.c.*, p. 699). Selon Mallarmé, le peuple avait senti dans l'art de Manet « une voie nouvelle » (*O.c.*, p. 700), et la mission du jury était donc de garantir la rencontre entre les œuvres et le public afin de permettre à ce dernier d'assumer sa situation. Scandaleusement, le jury adoptait la position adverse : il empêchait le public d'explorer l'ouverture proposée par l'art de Manet.

Une autre mise en garde de ce type se trouve dans un article publié à la une du *Figaro* en 1894 : *Le Fonds littéraire*. Ici, Mallarmé présente un projet visant à donner aux jeunes auteurs une partie du profit que les éditeurs réalisent avec la réédition des classiques. Mais *Le Fonds littéraire* est aussi un texte de combat contre des éditeurs cherchant à faire fortune sur l'ouverture à la « centrale pureté ». Il ne s'agit plus d'empêcher l'accès à l'art, mais de demander des sommes énormes pour permettre aux gens de profiter de l'ouverture. Reprenant des idées que nous avons déjà rencontrées, Mallarmé s'oppose fermement aux éditeurs qui se sont attribué le rôle de *douaniers de la culture* :

Le Domaine public, dont il a été parlé [la littérature], représente, en l'espèce, parfaitement, la place publique ou quelque édifice. Le lieu relève de la masse des citoyens, il n'est de fait, à aucun. On ne trafique là, pour son propre compte, sans s'exécuter. (*O.c.*, p. 642)

Il importe de souligner que ces problèmes de jurys bornés et de spéculation sur les œuvres classiques ne sont pas des questions de politique culturelle : la problématique est beaucoup plus vaste – il s'agit d'assurer la Justice sociale en tant que telle. Puisque l'art propose l'unique ouverture vers cet irréprésentable à partir duquel la construction sociale doit se lever, il est évidemment essentiel que tout le monde puisse en profiter.

Inversement, l'artiste doit aussi honorer son rôle de constructeur de *code*. En 1895, *L'action restreinte* propose une véritable éthique de l'écrivain, et dans *Sauvegarde*, écrit quelques mois plus tard, Mallarmé n'hésite pas à parler d'un « devoir » de l'artiste :

... le rapport social et sa mesure momentanée qu'on la serre ou l'allonge, en vue de gouverner, étant une fiction, laquelle relève des belles-lettres – à cause de leur principe mystérieux ou poétique – le devoir de maintenir le livre s'impose dans l'intégrité. (*O.c.*, p. 420)

L'artiste s'engage donc par rapport au Livre – et ce n'est qu'à travers le Livre qu'il s'engage socialement. Ou plus précisément : c'est à travers le Livre qu'il engage la société. En effet, Mallarmé présente ici l'idée du « triomphal renversement » (*O.c.*, p. 373). Le renversement consiste à inverser la logique mimétique pour faire en sorte que la société imite l'art, et non l'inverse. Même si la poétique mallarméenne résulte d'une réflexion profonde sur le contexte social, il ne cherche donc pas à instaurer un rapport dialectique entre littérature et politique : à la suite de son analyse de la société contemporaine,⁷ Mallarmé conclut que la littérature doit s'isoler du contexte social afin d'établir un code qui peut inspirer lecteurs et législateurs. Quant à savoir comment les politiciens travailleraient à partir de la fiction (comment ils construiraient à partir de l'irreprésentable), ce problème est laissé aux politiciens – c'est *le problème politique*.

Le poète préfère donc « travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais » (*O.c.*, p. 664), plutôt que de s'abandonner « au flux de banalité charrié par les arts dans le faux semblant de civilisation » (*O.c.*, p. 541). Par rapport à la société, Mallarmé a choisi la stratégie que Roland Barthes appelle l'entêtement : « *S'entêter* veut dire affirmer l'Irréductible de la littérature. (...) *S'entêter* veut dire en somme maintenir envers et contre tout la force d'une dérive et d'une attente » (Barthes, 1989, pp. 25-26). Souvent, explique Barthes, cette attitude intransigeante force l'artiste à se cacher derrière le masque de l'histrion. Le poète paie ainsi d'une certaine auto-dérision sa liberté par rapport à la société environnante. Mallarmé le savait parfaitement. Et il joue merveilleusement ce rôle quand il cherche à « conclure un cycle de l'Histoire », celui de la religion, en « exig[ean]t le ministère du Poète » (*O.c.*, p. 336). Un ministère dont on peut s'imaginer que la mission consisterait à établir et à entretenir les constructions transparentes donnant sur le trou qui nous rappelle le caractère toujours inaccompli de la construction sociale.

Nikolaj Lübecker

Université de Copenhague

Notes

1. Au « Colloque Mallarmé » à Cerisy-la-Salle, Gordon Millan et Bertrand Marchal étaient d'accord sur cette datation supposée.
2. On a souvent dit que la conception mallarméenne de la danse était idéaliste, voire platonicienne (cf. par exemple : G. Ducrey, A. Levinson, F. Kermode). Mallarmé serait le poète qui enlevait au ballet son aspect physique. S'il est vrai que Fuller abolit la scène et s'abolit elle-même, il faut aussi souligner (à ma connaissance, on ne l'a jamais fait) que ces idéalizations sont très sexuellement connotées : « elle (...) darde sa statuette, stricte, debout – morte de l'effort à

condenser hors d'une libération presque d'elle des sursautements attardés décoratifs de cieux, de mer, de soirs, de parfum et d'écume. » Le processus par lequel nous quittons le monde physique pour entrer dans un monde plus pur est aussi celui de la petite mort.

3. Ce thème se trouve souvent chez Mallarmé – presque toujours accompagné de sa contrepartie dialectique : la résurrection. Ainsi dans les nombreux « Tombeaux », dans *Un coup de dés*, *Igitur* et des textes en prose comme *L'Action restreinte*. Il apparaît aussi dans l'article sur *The Impressionists and Edouard Manet* : « Il [Le Linge de Manet] est inondé par l'air. Partout l'atmosphère lumineuse et transparente lutte avec les figures, les robes, et le feuillage, et semble s'approprier une partie de leur substance et de leur solidité ; leurs contours, consumés par le soleil caché et perdu par l'espace, tremblent, fondent et s'évaporent dans l'atmosphère environnante, qui enlève de la réalité aux figures – mais paraît faire cela seulement pour mieux préserver leur aspect véridique » (*Documents*, pp. 74-75).
4. Cette volonté de s'unir avec l'intime des objets est au centre du débat entre Sartre et Bataille sur Baudelaire. Sartre s'élève contre la volonté nostalgique chez Baudelaire de chercher l'impossible fusion de l'être avec l'existence. Bataille donne raison à Sartre : la fusion est impossible – mais il ajoute : cet Impossible est l'essence de la poésie. (Cf. Jean-Paul Sartre : *Baudelaire* et Georges Bataille : *La littérature et le mal*.)
5. Les citations proviennent d'un passage clé de la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam. Au nom de Villiers, Mallarmé écrit ici : « J'avais raison, jadis, de me produire ainsi, dans l'exagération causée peut-être par l'agrandissement de vos yeux ordinaires, certes, d'un roi spirituel, ou de qui ne doit pas être ; ne fût-ce que pour vous en donner l'idée ? Histrion véridique, je le fus de moi-même ! de celui que nul n'atteint en soi, excepté à des moments de foudre et alors on l'expie de sa durée... » (*O.c.*, p. 495).
6. Ces idées figurent presque toutes dans *L'action restreinte* où l'on trouve une autre description du spectacle de la Loïe Fuller (cf. *O.c.*, pp. 370-71). Ici, le mot « sacrifice » (*O.c.*, p. 370) apparaît explicitement.
7. Le refus mallarméen de « l'instant » (la situation sociale) n'est donc pas catégorique, mais relève d'un effet de *hasard* – c'est-à-dire d'*époque* : « Loin, la superbe de mettre en interdit, même quant aux fastes, l'instant : on constate qu'un hasard y dénie les matériaux de confrontation à quelques rêves ; ou aide une attitude spéciale » (*O.c.*, p. 372). Pour le moment, la situation sociale ne peut inspirer le poète, car elle s'est contentée d'un pseudo-fondement au lieu de faire face à l'infondé de la situation. A long terme, par contre, Mallarmé rêve d'un lien intime entre littérature et société (cf. « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (*O.c.*, p. 378)). Ce rêve utopique ne se réalisera que lorsque la construction sociale sera venue se calquer sur les structures esthétiques.

Bibliographie

- Barthes, R. (1989) : *Leçon*. Seuil, coll. Points, Paris.
- Bataille, G. (1994) : *Manet*. Skira, Paris.
- Bataille, G. (1998) : *La littérature et le mal*. Gallimard, coll. Folio Essais, Paris.
- Baudelaire, C. (1976) : *Œuvres Complètes*, vol. 2, la Pléiade. Gallimard, Paris.
- Ducrey, G. (1996) : *Corps et graphies : poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*. H. Champion, Paris.
- Dujardin, E. (1936) : *Mallarmé par un des siens.*, Messein, Paris.
- Kermode, F. (1961) : Poet and Dancer before Diaghilev. *Partisan Review*, vol. XXVIII, no. 1, jan-feb, pp. 48-75, New York.
- Lacoue-Labarthe, P. (1991) : *Musica Ficta*. Christian Bourgois, coll. Détroits, Paris.
- Lautréamont (Ducasse, I.) (1990) : *Les chants de Maldoror – Poésies I et II*. Flammarion, coll. GF, Paris.
- Levison, A. : Stéphane Mallarmé, métaphysicien du ballet. *La revue musicale*, novembre 1923, pp. 21-33, NRF, Paris.
- Mallarmé, S. (1945) : *Œuvres Complètes*. Mondor H. & Jean-Aubry G. (éd.), la Pléiade, Gallimard, Paris.
- Mallarmé, S. (1995) : *Correspondance complète 1862-71 suivi de Lettres sur la poésie 1872-98*. Marchal B. (éd.), Gallimard, coll. Folio Classique, Paris.
- Mallarmé, S. (1985) : *Documents Stéphane Mallarmé vol. 1*. Barbier C.P. (éd), Nizet 1985, Paris.
- Mallarmé, S. (1998) : *Œuvres complètes*, vol. 1. Marchal B., la Pléiade, Gallimard, Paris.
- Mauclair, C. (1979) : *Le soleil des morts*. Slatkine Reprints, Genève.
- Mauss, M. & Hubert, H. (1968) : *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* (1899) in : Mauss : *Œuvres* vol. 1. Karady V. (éd), Minuit, Paris.
- Renan, E. : *La réforme intellectuelle et morale*. Editions Complexe 1990, Bruxelles.
- Sartre, J.-P. (1988) : *Baudelaire*. Gallimard, coll. Folio Essais, Paris.

Résumé

Le débat sur l'impressionnisme au milieu des années 1870 devient pour Mallarmé l'occasion de tenter une première systématisation du rapport entre esthétique et politique. Il voit alors, dans l'impressionnisme, la venue d'un nouvel art de caractère profondément « démocratique » : les peintres romantiques étaient des « rêveurs » en quête d'une vérité immuable et transcendante, tandis que les impressionnistes visent à instaurer un échange entre le public et des « tendances, secrètes » inhérentes à tout homme. Cet article se propose d'analyser comment cette idée d'échange se développe dans l'œuvre mallarméenne de façon à devenir un modèle pour la construction sociale.